

0-785159

*На правах рукописи*

УДК 821.0

*Сузрюкова*

СУЗРЮКОВА Елена Леонидовна

ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА

Специальность 10.01.01 – русская литература  
(филологические науки)

Автореферат диссертации  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Новосибирск 2010

Работа выполнена на кафедре русской литературы и теории литературы  
государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования  
«Новосибирский государственный педагогический университет»

**Научный руководитель:** доктор филологических наук  
Меднис Нина Елисеевна

**Официальные оппоненты:** доктор филологических наук  
Анисимов Кирилл Владиславович;  
кандидат филологических наук  
Лозюк Наталья Юрьевна

**Ведущая организация:** ГОУ ВПО «Томский государственный  
педагогический университет»

Защита состоится 9 апреля 2010г. в 10.00 часов на заседании диссертационного совета  
Д 212.172.03 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических  
наук при ГОУ ВПО «Новосибирский государственный педагогический университет» по  
адресу: 630126, г. Новосибирск, ул. Виллойская, 28.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Новосибирского государственного  
педагогического университета.

Автореферат разослан «3» марта 2010 г.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000681008

Ученый секретарь диссертационного совета  
кандидат филологических наук, доцент

Е.Ю. Булыгина

### Общая характеристика работы

Диссертационная работа посвящена исследованию функций и семантики визуальных образов в творчестве Чехова. Визуальный образ есть описание реально наблюдаемого или представляемого объекта, включенного в нарративную структуру художественного текста либо в структуру текста эпистолярного.

**Степень разработанности проблемы.** До настоящего момента в исследованиях по творчеству Чехова, которые так или иначе могут быть соотнесены с проблемой визуальности, изучение шло по двум основным направлениям. С одной стороны, рассматривалась образная система, воплощенная в текстах писателя, однако без акцента именно на визуальных особенностях изображаемого. Чаще всего ученые говорят о «зрительности», когда речь заходит о детали (А.П. Чудаков). В текстах Чехова деталь не только имеет конкретное предметное значение, но также несет на себе отпечаток субъективного видения смотрящего (В.Я. Лакшин). Об особой роли наблюдателя в художественном мире Чехова говорят Э. Полоцкая и А.П. Чудаков. Фигура наблюдателя является здесь ключевой, она задает восприятие (в том числе и визуальное) как отдельных образов, так и всей изображенной картины в целом.

С другой же стороны, литературоведы немало внимания уделяют истолкованию моментов «внутреннего» видения в поэтике Чехова. Особую важность приобретает здесь «визуальный» термин «прозрение». Л.М. Цилевич, говоря о прозрении применительно к построению чеховского сюжета, разделяет взгляд наблюдателя, «погруженного в поток жизни», и авторский взгляд на события, «точку зрения, вознесенную над жизнью». Прозрение в этой системе мыслится исследователем как осуществляемое в сознании наблюдателя утверждение жизненной нормы. О прозрении как событии «невидимом» пишет В.Б. Катаев. По существу, эти два подхода не противоречат друг другу, в них выражена мысль о том, что прозрение связано именно с ментальным планом изображения. Однако в обоих случаях прозрение не рассматривается в его отношении к образной системе, их взаимосвязь здесь неясна.

Кроме того, имеются отдельные исследовательские работы, в которых учёные касаются визуальности в текстах Чехова, хотя прямо её и не изучают. Так, Н.Е. Разумова говорит о необходимости рассмотрения проблемы сенсорного восприятия в творчестве Чехова в связи с проблемой гносеологического постижения человеком мира. А.Д. Степанов исследует соотношение вербального и визуального рядов у Чехова в процессе коммуникации.

Понятие «визуальность» и связанные с ним понятия «видение» и «зрение», которые являются ключевыми для нашего исследования, рассматривают философы и психологи, искусствоведы и филологи. Первые изучают соотношение видения и психологии восприятия,

а также видения и мышления (монографии В.М. Розина, И.И. Козлова, Р. Анхейма, М. Осьмакова, статьи В.П. Зинченко, В.М. Мунипова, В.М. Гордона). Вторые же рассматривают соотношение видения и культуры (в широком понимании). В монографии Н. Дмитриевой подчеркивается неразрывность связи видения с субъектом видения, или наблюдателем. Об этом же говорит и М. Ямпольский, который, четко разграничивает понятия «зрение» и «видение». «Зрение относится скорее к области физиологии и оптики», а видение включает в себя помимо зрения весь комплекс явлений, связанных с психологией восприятия, и к тому же оно обогащено культурой и социальным опытом. В данной интерпретации понятие «зрение» становится включенным в более широкую область — «видение», синонимичную у М. Ямпольского с понятием «визуальная сфера».

В большинстве исследований, касающихся проблемы визуальности, речь идет не только и не столько о зрении, сколько о видении и его особенностях применительно к поэтике того или иного автора. К числу таких работ можно отнести монографии В. Колотаева, Д. Замятина, отдельные главы из монографий В.Н. Топорова, Т.И. Печерской, М.Г. Уртминцевой, статьи Е.В. Душечкиной, Л.Е. Ляпиной и др.

Существуют также работы, посвященные осмыслению инструментального зрения (П. Вирильо, М. Ямпольский), визуальных характеристик произведений изобразительного искусства (В. Пивоваров, В.И. Жуковский), а также исследования экфрасиса (М. Рубинс, Л. Геллер, Р. Ходель и др.).

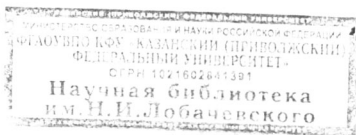
Растущий интерес к проблемам визуальности в философии, литературоведении, искусствоведении, неполнота разработанности обозначенного круга проблем, а также неполнота изученность визуальной сферы в творчестве Чехова, определяют **актуальность** настоящей работы, включенность ее в современный научный контекст.

**Научная новизна** исследования состоит в выявлении и описании визуальной сферы в художественном мире Чехова, которая не была до настоящего времени предметом специального изучения. Проведён подробный анализ таких «компонентов» данной сферы, как поле видения, способы и средства видения, визуальные модели. Кроме того, рассмотрен взгляд наблюдающего персонажа в аспекте его направленности, а также объекты визуальных искусств.

**Объектом** диссертационного исследования являются визуальные образы в художественном мире Чехова.

**Предмет** данной работы – функции и семантика визуальных образов в текстах Чехова.

**Материалом** исследования послужили рассказы и повести Чехова, также использовались письма и пьесы автора.





**Цель** данной работы — рассмотреть семантику, функции и формы визуальности в прозаических произведениях Чехова.

Целью исследования обусловлены следующие **задачи**:

- 1) определить границы поля видения чеховского наблюдателя, рассмотреть структуру, модификации и смысловые вариации этого поля;
- 2) изучить направленность взгляда чеховского наблюдателя, выявить ее сюжетную роль;
- 3) систематизировать средства и способы видения, реализующиеся в текстах Чехова; описать их семантику и сюжетную роль;
- 4) рассмотреть значение и функции визуальных искусств в художественной прозе Чехова; проанализировать визуальные модели, с ними связанные.

**Методологию** исследования составляет аналитико-описательный метод. Применение данного метода обусловлено характером исследования. Методологической базой являются работы А.П. Чудакова, Л.М. Цилевича, Э.А. Полоцкой, В.Я. Лакшина, И.Н. Сухих, Н.Е. Разумовой о поэтике Чехова.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. В чеховских текстах отчетливо выражена позиция наблюдателя, воспринимающего мир главным образом через визуальную сферу. При этом визуальный «контекст», окружающий наблюдателя, имеет сложное устройство; он «прочитывается» через многофокусное видение смотрящего. Видимый мир в текстах Чехова имеет отпечаток субъективного восприятия наблюдателя.
2. В ранний период творчества Чехова визуальные образы связаны с воплощением концепции алогичности мира, функция наблюдателя здесь – отслеживать несообразности в мире и обыгрывать их; в зрелых текстах Чехова реализована установка на осмысление мира и стремление вписаться в этот мир.
3. Свойство направленности взгляда наблюдателя формируется в зрелый период чеховского творчества, оно связано с осмыслением мира, понимаемым как путь, по которому следует двигаться герою, отсюда – значимость понятий пространства и направленности взгляда.
4. Поле видения наблюдателя в прозе Чехова существует в двух модификациях: расширенное и суженное. Расширение границ видения связано с панорамным зрением и локализацией взгляда, направленного в окно (в реальном плане), а также с ситуациями воспоминания, воображения и удивления (ментальный план). Сужение зоны видения сопряжено с фиксированным взглядом и взглядом на занавешенные окна; с факторами

внешнего порядка, препятствующими взгляду рассмотреть пространство, им созерцаемое; с состояниями скуки, привычки, ситуацией забвения.

5. Средства и способы видения открывают для наблюдателя значимость его собственной активности, без которой видение поверхностно; в ранних текстах Чехова средства и способы видения используются для создания и обыгрывания комических ситуаций, в поздних – для осмысления субъектом мира и своих взаимоотношений с ним.

6. Образы визуальных искусств могут быть представлены как развернутое описание или же редуцируются до простого упоминания или названия. При описании в тексте изображения — картины, гравюры, фотографии — в центре оказывается не фон, но фигура, соотносимая с персонажами повествования. При этом взгляд наблюдателя «выхватывает» самое заметное в изображении, не вглядываясь в него. В ранних текстах Чехова названные изображения используются как элемент при обыгрывании комической ситуации, в поздних – как способ постижения мира персонажем или же осмысления им своего места в мире;

7. В ранних рассказах Чехова реализуется визуальная модель зрелища, которая удобна для обыгрывания всевозможных комических ситуаций, в поздних рассказах и повестях — модель театра, связанная уже с осмыслением героем действительности и своей роли в ней.

**Теоретическая значимость** данного исследования определяется его включённостью в актуальную проблематику современного литературоведения. Изучение смысловых отношений вербального и визуального рядов позволяет обозначить и осмыслить важнейшие семиотические, культурологические, философские проблемы. Выявленные в ходе работы составляющие визуальной сферы, представленные в художественном мире Чехова, – субъект видения, поле видения, способы и средства видения, образы визуальных искусств, визуальные модели – создают основу для изучения визуальной сферы как в дочеховской, так и в послечеховской литературной традиции.

**Практическая значимость** исследования определяется возможностью применения материалов диссертации в вузовских курсах истории русской литературы, введения в литературоведение, анализа и интерпретации текста, спецкурсах по поэтике Чехова, в работе литературоведческих и искусствоведческих спецсеминаров.

**Рекомендации по использованию результатов исследования.** Основные положения работы целесообразно применять в преподавании русской литературы последней четверти XIX века, в спецкурсах и спецсеминарах, посвящённых личности и творчеству Чехова, а также при изучении традиции функционирования визуальных образов в русской словесной культуре.

**Апробация работы.** Основные положения и результаты исследования были представлены в виде научных докладов на аспирантских семинарах филологического

факультета Новосибирского государственного педагогического университета, а также на следующих конференциях: на Конференции молодых ученых (Новосибирск, апрель 2006); на Научной конференции молодых ученых (Институт филологии Сибирского отделения РАН, Новосибирск, апрель 2006); на Всероссийской научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука. Технологии. Инновации» НТИ – 2006, направление «Гуманитарные науки и современность» (НГТУ, Новосибирск, 2006); на Конференции молодых ученых (Новосибирск, апрель 2007); на III Всероссийской с международным участием конференции «Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе» (ТГПУ, Томск, февраль 2008); на Конференции молодых ученых (Новосибирск, апрель 2008); на Конференции молодых ученых (Новосибирск, апрель 2009). По теме исследования имеются шесть публикаций.

**Структура работы.** Работа объемом 178 страниц состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы, включающего 222 наименования.

### Основное содержание работы

Во **введении** излагаются цели и задачи работы, определяется актуальность и новизна исследования, его методология и теоретическая значимость, содержится краткая характеристика современного состояния проблемы.

В первой главе **«Поле видения и направленность взгляда в художественной прозе А.П. Чехова»** рассматриваются функции поля видения и направленности взгляда персонажа в прозе писателя в плане расширения и сужения зоны видения и векторной ориентированности. В **первом параграфе** рассматриваются границы, в которых реализуется взгляд наблюдателя, а также вписанные в них объекты. Поле видения наблюдателя способно расширяться и сужаться. Расширение поля видения происходит в текстах Чехова при созерцании наблюдателем панорамы, при взгляде его через окно, а также в том случае, когда сквозь занавешенные или замороженные окна внутрь помещения проникает солнечный свет. В рассказах и повестях Чехова представлены панорамы разных типов: солнечные и сумеречные, ночные. Солнечные панорамы нередко выполняют организующую роль, поскольку вводятся в начале или в конце текста («Перекасти-поле», «О любви», «Поцелуй» и др.). Созерцая панораму, освещенную солнцем, персонаж переживает единение с миром, переосмысливает прожитое. Здесь актуализируется семантика, изначально присущая изображению солнца как Всеведающего Ока, при взгляде на которое наблюдатель начинает осознавать то, чего не понимал прежде. Развертывание ночных и сумеречных панорам выстраивается благодаря источникам света различной природы: это могут быть луна, месяц,

звезды, костер, освещенные окна, огни, свечи, зажженные спички. В отличие от солнца, позволяющего наблюдателю созерцать линию горизонта и визуальные объекты, заполняющие пространство, все названные здесь источники света концентрируют внимание наблюдателя преимущественно на себе, а то, что освещается ими, создает представление не о целостном мире, а о мире фрагментарном, зыбком, неустойчивом, наполненном тенями, силуэтами, контурами предметов и людей. Различная степень удаленности от наблюдателя источников света формирует пространственный образ мира, порой довольно протяженный («Огни», «Страх», «Свирель», «В овраге» и пр.). Неотчетливо видимый мир своеобразно «отражается» во внутреннем мире наблюдателя, порождая хаотичность в восприятии, переживаниях и их оценке. Введение панорамы в текст может осуществляться при взгляде наблюдателя через окно. Такой взгляд преодолевает стеклянную преграду, не фиксируясь ни на самом стекле, ни на раме, в которую стекло вправлено. Освещенное окно, наблюдаемое извне, одновременно выступает и объектом визуального восприятия, и средством расширения границ видимого. В текстах Чехова роль освещенного окна может выполнять растворенная или стеклянная дверь, не препятствующая взгляду проникать через границу дома («В сарае», «Дом с мезонином», «Поцелуй» и др.). Замороженные или занавешенные окна, пропускающие солнечный свет, также способствуют расширению поля видения наблюдателя, находящегося внутри помещения, так как не только позволяют более четко увидеть объекты, заполняющие внутреннее пространство, но и добавляют к созерцаемому новые визуальные объекты – солнечные лучи, пятна, полосы света («Событие», «Тиф» и др.). Таким образом, расширение поля видения может происходить как в пределах малого, так и в пределах большого пространства при соответствующих этому условиях.

В ментальном плане расширение поля видения связано с ситуациями воспоминания, воображения, заинтересованности и удивления, а также с состоянием гипермнезии (рассказ «Архиерей»).

Сужение поля видения наблюдателя в реальном плане осуществляется при взгляде, фиксированном в точке, при взгляде на закрытые и занавешенные окна, в тех случаях, когда зону видимого ограничивают факторы внешнего порядка (пыль, туман, дым, дождь, снег). В ментальном плане суженное поле видения увязано с состояниями скуки, привычки, с ситуацией забвения («Почта», «Ионыч» и др.).

Перетекание поля видения от расширенного к суженному и наоборот маркируется в текстах Чехова пересечением границ, будь то границы пространственные или же границы сна и яви, грезы и реальности. Ситуация разочарования сопровождает сужение расширенного прежде поля видения («Зеркало», «Сапожник и нечистая сила»). Ситуации же надежды, ожидания счастья соприсутствуют с моментами расширения поля видения («На

подводе», «Невеста», повесть «Три года» и др.). В пространственном плане расширение поля видения происходит по мере распространения солнечного света и преобразования света в цвет. В текстах Чехова расширение поля видения переживают герои, способные к внутреннему изменению, духовному росту. Толчком к этому может служить разговор, рефлексия, сильная эмоция. Герои данного типа могут впадать в заблуждение, но и такой опыт может обогатить их внутренний мир. В обозначенный здесь контекст вписывается фигура героя-странника, которым является у Чехова не столько тот, кто пересекает большое пространство, сколько герой, который в процессе личностного пути проходит различные стадии духовного развития.

В главе рассматриваются также эксперименты с полем видения читателя в ранних рассказах Чехова, где поле видения персонажа еще не было выстроено в определенную систему.

**Во втором параграфе** подробно анализируется свойство направленности взгляда чеховского наблюдателя, а также связанные с ним параметр глубины видения и сюжетное развитие линии героя. Выстраивается типология взглядов, базирующаяся на основании вектора, по которому осуществляется реализация направленности взгляда. Наибольшей степенью глубины видения в чеховском художественном мире обладают следующие из рассмотренных нами типов взглядов: взгляд вверх, в небо, освобождающий героя от течения бытового времени и вовлекающий его в иные временные координаты – инобытия, вечности мироздания или истории; зоркий взгляд в даль, связанный со смыслом другой жизни, отличной от той, какой живет наблюдатель; взгляд (в ментальном плане), обращенный персонажем в свой собственный внутренний мир, протекающий в форме воспоминания. Специфичен для текстов Чехова взгляд, направленный на освещенный солнцем водный источник или лед. Перечисленные типы взглядов позволяют чеховскому герою переживать единение с миром, ощущать его гармоничность, красоту, чувствовать свою сопричастность миру.

С заблуждением героя, его внутренней слепотой связаны в поэтике писателя угодливый взгляд вверх чиновника низшего ранга на того, кто занимает более высокое место на социальной лестнице; взгляд вниз, на отраженное в воде вечернее или ночное небо; взгляд, направленный вниз, в землю, в яму или овраг; высокомерный взгляд, брошенный сверху вниз. К данным типам взглядов примыкают мнимое прозрение и духовная слепота, выражающие особое внутреннее состояние чеховских героев, которое задает их восприятие действительности. Семантической доминантой названных типов взглядов является переживание героями дисгармонии с миром.

Среди других типов взглядов в текстах Чехова есть чередующиеся взгляды, направленные то влево, то вправо, а также на близкие и далёкие от наблюдателя объекты. Они связаны исключительно с ориентацией героя в пространстве. Взгляд назад и взгляд во тьме, переориентированный извне внутрь, связаны с мотивом воспоминания. Взгляд назад – не только взгляд в прошлое, но и точка завершения определенного жизненного этапа, момент значимого для персонажа расставания и одновременно начала нового витка жизни. Взгляд во тьме не направлен ни на какие видимые объекты; он представляет собой вариант реализации мотива слепоты, в какую погружен герой в течение определенного времени. Однако для персонажа это возможность сосредоточиться на своем внутреннем мире, соприкоснуться с сердцевиной своего «я». В чеховских текстах есть также типы взглядов, по семантике тесно сплетающиеся с эмоциональной сферой. Это взгляд героев друг на друга, на вещи, а также взгляд снизу вверх, на того, к кому персонаж испытывает сильное чувство.

Направленность взгляда как развитая система складывается в зрелом творчестве Чехова и связана она, прежде всего, с осмыслением отношений между человеком и миром. В ранних же текстах данная система только намечается. Здесь актуальна другая проблема – поиск опоры в бытии. Наблюдатель только отслеживает несообразности и обыгрывает их.

Чеховский герой существует в мире, который ему необходимо осваивать визуально. Изменение направленности взгляда – новый шаг к познанию мира, но также и к определению своего места в мире, а, в конечном счёте, к постижению возможностей реализации собственного личностного потенциала.

Во второй главе **«Способы и средства видения в рассказах и повестях Чехова»** рассматриваются визуальные образы, выступающие в роли средств видения, а также способы видения, реализованные в структуре повествования.

**В первом параграфе** выявляются и описываются основные виды оптических иллюзий, представленные в рассказах и повестях Чехова. Это идентификация, которая только кажется наблюдателю мнимой, и трансформация наблюдаемого, связанная с изменением внешних условий видения: она осуществляется по мере приближения наблюдателя к видимому объекту, при условии более интенсивного освещения и пр. В первом случае наблюдатель испытывает сомнение, неуверенность в том, что увиденное действительно ему знакомо. Такова ситуация, колеблющаяся на грани ситуаций узнавания и неузнавания в рассказах «Двое в одном», «Архиерей». В другом случае наблюдатель принимает увиденное за то, чем оно не является. Подобные ситуации есть в рассказах «Страхи», «Кошмар», «Святою ночью». Оптическая иллюзия оказывается, кроме того, сопряженной с душевным состоянием персонажа, ее переживающего, с его эмоциональным настроением.

При введении в текст оптической иллюзии используются определённые слова-маркёры. Словосочетание «оптический обман» возникает в тех случаях, когда увиденное персонажем фиксирует повествователь. В тех же случаях, когда оптическую иллюзию переживает персонаж, в тексте появляются безличные конструкции с семантикой кажимости с глаголами «казалось», «показалось», «представилось» или с семантикой неуверенности, когда используется сочетание слов «верить и не верить своим глазам». Кроме того, в этих случаях часто употребляется в текстах неопределённое местоимение «что-то».

В ранних рассказах Чехова оптические иллюзии разнообразны, а разоблачение их способствует обнаружению алогичности мира. Оптические иллюзии здесь позволяют наблюдателю выявить несообразности, заложенные в бытии и реализованные на уровне визуальных образов. В поздних же текстах Чехова оптические иллюзии тесно сплетены с сюжетной линией персонажа, их переживающего. В частности, в рассказах «На подводе», «Архиерей», пьесе «Вишневый сад» объектом оптической иллюзии становится мать персонажа. Эти оптические иллюзии соотносятся, кроме того, с мучительным ощущением неписанности в бытие чеховского героя и со стремлением его установить связь с миром посредством восстановления утраченных отношений с матерью.

Оптическая иллюзия в текстах Чехова способна вскрыть иллюзорность привычного мира, в котором ложное кажется более правдоподобным, чем истинное. Вместе с тем, переживание оптической иллюзии дает наблюдателю возможность перейти от поверхностного взгляда к более пристальному и глубокому, указывая на то, что не всегда видимое совпадает с истинным.

**Во втором параграфе** рассматривается способ организации чеховского повествования, метафорически соотносимый с явлением астигматизма. Речь идет не о зрительном дефекте, но о создании многофокусности повествования. Здесь имеется в виду устройство отдельно взятой точки зрения, представляющей собой единство рассеянных, дискретных единиц, несводимых друг к другу, что порождает расплывчатость, неопределенность при восприятии. Сложное устройство точки зрения на изображаемое и производит подобный эффект восприятия, когда единого непререкаемого суждения, к примеру, о персонаже, в тексте Чехова нет, но зато есть рассогласование нескольких оценочных моментов, слагающихся в нечто целое. В ранних чеховских рассказах данный способ служит для создания и обыгрывания комичных ситуаций, то в поздней прозе Чехова он позволяет организовать систему сложных семантических соотношений, задающих многослойность прочтения текста.

**Третий параграф** посвящен анализу видов, семантики и функций инструментального зрения. Инструментальное зрение есть зрение, опосредованное оптическими приборами. В эпистолярной писателем пьесе и очки приобретают смысл необходимого автору условия



полноценной жизни. Чехов много пишет о поломках и потерях своих очков и пенсне, адресует просьбы близким и знакомым найти нужный рецепт на стёкла, прислать ему забытые очки или купить новые. В письмах 90-х годов упоминание очков и пенсне в определенном контексте позволяет осмысливать их как продолжение тела, как нечто более близкое автору, чем оптический инструмент. Очки и пенсне выражают здесь значение устранения дистанции между субъектом и миром, выступают в качестве средства, используя которое, субъект может вписываться в мир, преодолевая собственную неполноценность в сфере видения. В художественных же текстах Чехова данные приборы наделяются совершенно иными смыслами, полярно противоположными названным. Пенсне в рассказах и повестях Чехова нередко – атрибут женского персонажа, выполняющего роль внешнего украшения, будучи помещенным в одном ряду с драгоценностями или предметами бижутерии («Загадочная натура», «В родном углу», «Невеста»). Мужские персонажи – обладатели пенсне – выделяются нелепыми манерами, такими, как картавость («Ариадна») или многословие («В усадьбе»). Все это внутренне бессодержательные герои.

Очки в ранних рассказах Чехова служат средством усложнения точки зрения на событие, когда известное событие рассматривается в новом, неизвестном до определённого момента, ракурсе, вследствие чего обнаруживается суть происшедшего. Чтобы переоценка события совершилась, в ранних произведениях писателя персонажу требуется надеть очки и прочесть некий текст, содержащий важное сообщение («Идиллия – увы и ах!», «Радость», «Из воспоминаний идеалиста»). Очки здесь, таким образом, оказываются средством смены точки зрения на события: сначала персонажа, а затем читателя. В ранних рассказах Чехова очки нередко включены в юмористическое обыгрывание ситуации или мысли рассказчика («Мои остроумия и изречения», «Экзамен», «Темпераменты»). Наряду с этим в ряде текстов писателя появляются очки, которые не выполняют своей прямой функции в силу различных причин: запотевания («Речь и ремешок», «Маска»), привычки персонажа («Скука жизни»), непригодности очков для использования («Новогодние великомученики»), сознательного использования персонажем очков как ширмы, скрывающей глаза («Случай из судебной практики»). В более поздних произведениях Чехова очки по значению и функции сближаются с пенсне. Они сохраняют атрибутивную семантику, к которой добавляются новые смыслы. Так, тёмные очки – одна из вещей Беликова (рассказ «Человек в футляре»), приобретающая здесь также смысл «футлярности», закрытости персонажа от внешнего мира.

Микроскоп тоже наделен в текстах Чехова семантикой «футляра», отъединяющего персонажа от внешнего мира, резко сужающего зону его видения (Петр Игнатьевич в повести «Скучная история»). Семантика взгляда, пропущенного сквозь линзы микроскопа, схожа в художественном мире Чехова со смысловым потенциалом рассматривания

отдалённых объектов в телескоп. В раннем чеховском рассказе «Летающие острова» микроскоп и телескоп выступают в качестве атрибутов персонажа, чья профессия - учёный, который, тем не менее, не видит известного и очевидного, а также не может создать ничего нового. В телескоп здесь персонажи либо не могут ничего увидеть, либо видят то, что доступно для наблюдения и без обозначенного оптического прибора.

Бинокль, упоминаемый в текстах Чехова, также своей прямой роли не выполняет («Смерть чиновника», «О любви»).

Лорнетка упоминается в рассказе «Дама с собачкой». Она принадлежит героине и выступает в роли аксессуара, наряду с веером. Анна Сергеевна сначала смотрит в нее, а затем теряет. Оптический инструмент на самом деле не нужен персонажу, но манипуляции с вещью обнаруживают внутреннее состояние её обладательницы.

Семантика инструментального зрения в художественной прозе Чехова – дистанцирование между миром и субъектом, неспособность расширить поле зрения, неистинное видение. Несоответствие смыслов, продуцируемых инструментальным зрением в письмах и художественной прозе Чехова, объясняется тем, что потребность в оптическом инструменте осмысливается писателем как нечто вынужденное, связанное исключительно с телом и не касающееся внутренней сути человека. Неэффективное или нецелесообразное использование оптических инструментов выражает в поэтике Чехова тот смысл, что механически вписаться в мир нельзя, для этого необходима глубокая внутренняя работа по осмыслению мира.

**В четвертом параграфе** рассматриваются виды зеркал, их семантика. В ранней художественной прозе Чехова доминируют кривые зеркала («Кривое зеркало», «В пирульне»). Зеркало с признаками кривизны встроено в чеховский мир, в котором отступление от нормы становится нормой, и кривые отражения вполне закономерны, не нарушают привычной обстановки. Бытовое зеркало в более поздних произведениях писателя сохраняет семантику лживости, заблуждения, которой обладало кривое зеркало в ранних рассказах Чехова. Зеркала в зрелых рассказах и повестях Чехова нередко появляются в те моменты, когда персонажи переживают наплыв чувств, когда они близки к ситуации совершения ошибки. Взгляд в зеркало для чеховских персонажей – способ самообмана, обретения временного успокоения. В тексте при этом возникает ситуация намеренного скрывания персонажем своего внутреннего состояния. Несоответствие между истинным и мнимым позволяет сделать заключение о кривизне жизни таких персонажей, чьи поступки метафорически можно соотнести с отражениями в кривом зеркале.

Отражения в водном или ледяном зеркале сопряжено в текстах Чехова с образом солнца, не позволяющим из-за слепящего блеска чётко рассмотреть созерцаемое. Но в чеховской

системе координат такой взгляд наделяется глубиной проникновения, обладает истинной проницательностью, поскольку всё ненужное, масочное, ложное растворяется в этом блеске. Отражается при этом только источник света, отражения же объёмных предметов в воде в произведениях Чехова почти не встречаются. Данный вид зеркал характерен для позднего периода творчества Чехова.

В третьей главе **«Семиотика визуальных искусств в прозаических текстах Чехова»** анализируются образы визуальных искусств, а также визуальные модели, связанные с развитием сюжета в чеховских рассказах и повестях.

**Первый параграф** представляет собой интерпретацию образов картины, гравюры, иконы и фотографии. В ранних рассказах Чехова упоминаются комические картинки, а также обыгрываются метафорические картины, которые могут быть «прочитаны» одновременно через вербальный, живописный и театральный смысловой ряды («Новогодние великомученики», «Неудачный визит», «О бренности» и др.). В зрелых же текстах писателя содержится упоминание или описание собственно картин, изображения на которых соотносятся с сюжетной линией рефлектирующего героя, осмысляющего свои взаимоотношения с миром. Эскизы, наброски, неосуществлённые замыслы картин и рисунков указывают на несовершенство тех персонажей, которые не могут завершить свою работу, либо же на некоторую незавершенность, прочитываемую в их сюжетных линиях («Художник», «Попрыгунья» и др.). В большинстве случаев в чеховских текстах с упоминанием картин связана семантика ложного видения, что задано либо характеристиками самой картины, либо особенностями видения наблюдателя (незаинтересованный, поверхностный взгляд; перенесение на созерцаемое отрицательных эмоций). Однако в художественной прозе Чехова есть пример и подлинного видения, сопряжённого с расширением поля видения и ситуацией воображения. Таков фрагмент из повести «Три года», в котором Юлия рассматривает пейзаж на картинной выставке.

Лубок или народная гравюра дается крупным планом в рассказах о героях-странниках. Народная гравюра вписана при этом в интерьер станции, промежуточной точкой между началом и завершением пути героя. Лубочное изображение здесь связано с указанием тех смысловых координат, по которым может развиваться сюжетная линия героя. Тематика лубков религиозная и историческая. В частности, упоминается народная гравюра с изображением фрагмента жития старца Серафима, кормящего медведя. Данное изображение или его следы есть в рассказах «На пути», «Оба лучше», «На Страстной неделе», «Степь».

Икона в рассказах и повестях Чехова выступает в основном как образ десакрализованный. Она может быть потемневшей («Ванька», «Печенег»), размещенной в непосредственной близости от бутылочных ярлыков («Мужики»), ее «заместителем» может

выступать бутыл с медицинским раствором («Хирургия»). Ценностной альтернативой данному образу является сакральный образ иконы, возникающий в поздних чеховских текстах. Такая икона связана с эмоциональной сферой персонажа, взгляд на нее порождает умиление и радость. Сакральный образ иконы сопряжен с воспоминанием персонажа о своем детстве (Анисим из повести «В овраге», преосвященный Петр из рассказа «Архиерей»).

Фотография в текстах Чехова может «заимствовать» функции кривого зеркала, передавая искаженное изображение («Юбилей»). В том случае, если изображение остается четким, возможно использование фотографии не в прямой ее функции («Винт»), либо для достижения персонажем личных – карьерных – целей («Цветы запоздалые»).

**Во втором параграфе** представлен анализ визуальных моделей зрелища и театра. Зрелище как визуальная модель функционирует в ранних рассказах Чехова. В центре него – комическое событие, группирующее вокруг себя зрителей, в качестве которых при стихийно возникшем зрелище выступает толпа. Толпа – активный участник в развитии действия. Будучи моделью многоточечной фиксации взгляда, толпа в форме отдельных реплик обнаруживает неодинаковое видение случившегося участниками сюжетной ситуации. Преломления оценки увиденного, осуществляющиеся по мере подачи реплик из толпы, организуют движение сюжета («Хамелеон», «Скорая помощь» и др.).

Визуальная модель театра предполагает разделение видимого на явное и скрытое. Театр здесь – скорее метафора, подразумевающая проникновение взгляда наблюдателя в метафорическое закулисье, способность видящего узреть неявное как результат осмысления своих взаимоотношений с миром. Метафора закулисья появляется в позднем рассказе Чехова «Крыжовник», однако и в других поздних чеховских текстах есть установка на созерцание наблюдателем – рефлектирующим героем – невидимого мира, скрытого от поверхностного взгляда обывателя.

В настоящем разделе анализируются также различные виды зрелищ и театрализация, захватывающая разные уровни организации текста.

**В заключении** подводятся итоги работы и определяются перспективы исследования. Анализ чеховских текстов, а также трудов чеховедов, касающихся нашей проблемы, позволил нам по-новому оценить роль визуальных образов в системе творчества Чехова. Визуальные образы здесь – носители субъективного видения мира наблюдателя. Визуальный образ представляет собой репрезентацию внутреннего, духовного состояния видящего – персонажа или повествователя.

Взгляд наблюдателя чрезвычайно активен. Он направлен в мир, элементы которого данный взгляд подвергает комическому обыгрыванию в ранних рассказах Чехова и серьезному осмыслению в зрелых текстах писателя. В первом случае выявляется

алогичность мира, во втором – неписанность рефлектирующего героя в бытие и стремление вписаться в него.

Исследование направленности взгляда дало богатый материал для изучения чеховского сюжета. Внутренние события, происходящие с героями Чехова, зачастую совпадают с моментом обращения взгляда на тот или иной объект видения. Кроме того, направление взгляда позволяет определить местоположение героя, а также охарактеризовать само пространство, в котором помещён герой.

Подробное изучение визуализации пространства показало, что границы поля видения наблюдателя подвижны. Поле видения расширяется в тех случаях, когда герой или повествователь созерцает панораму, смотрит через окно или стеклянную дверь. Расширение поля видения в ментальном плане увязано с ситуациями удивления, воображения, воспоминания, а сужение такого поля – с состояниями скуки и привычки, ситуацией забвения. Модификации, происходящие с полем видения, отражают процессы, протекающие в душе наблюдателя, его движение по пути к прозрению как внутреннему событию. К тому же, изменения поля видения связаны с поэтикой света и цвета. Мир, насыщенный солнечным светом, раскрывается перед взглядом наблюдателя. Однако цвет у Чехова чаще всего – смесь света и тьмы, это цвет, приглушенный сумерками, пылью и т.п. Всё это задаёт различную степень суженности поля видения.

Способы и средства видения в текстах Чехова открывают наблюдателю значимость его собственной активности, без которой, к примеру, использование всевозможных оптических инструментов становится бесполезным. Переживаемые наблюдателем оптические иллюзии показывают, что герой находится в состоянии заблуждения. При разоблачении иллюзии ему даётся шанс преодолеть заблуждение, но эта возможность может остаться нереализованной.

В ранних рассказах писателя наблюдатель внедрён в толпу (модель зрелища), а в поздних рассказах и повестях это отдельный рефлектирующий персонаж (модель театра), для которого важно открыть скрытое от поверхностного взгляда.

Визуальная сфера в чеховских текстах «живая», подвижная. Её конкретное наполнение меняется в зависимости от активности или пассивности взгляда видящего, направления взгляда и от тех границ видения, которые открыты взгляду. Кроме того, сложность «прочтения» визуальных образов усилена в текстах Чехова и тем, что видимое нередко предстаёт перед взором наблюдателя многофокусно, то есть одни и те же объекты оказываются данными с разных точек зрения или показанными через преломление некоторой заданной точки зрения на объекты. Проявляется это как на уровне организации повествования, так и на уровне воплощённых в текстах Чехова визуальных моделей зрелища и театра, предполагающих множество зрителей.

Чеховские наблюдатели видят мир неодинаково: различны активность их взгляда, глубина видения, модификации поля видения, способность эстетически переживать образы визуальных искусств. Степень приближенности к событию прозрения или удалённости от него у каждого своя. При этом отчётливо различимы зоны видения рефлектирующего героя и героя-обывателя. Обыватель «существует» в области поверхностного видения, а рефлектирующий персонаж способен изменять своё видение мира, делать его более глубоким, чем прежде. Для рефлектирующего героя, как и для героя-ребёнка, процесс видения становится актом открытия, постижения мира. Напротив, обыватель живёт в мире, который хорошо ему известен, а потому видение для него – лишь выражение собственных «футлярных» представлений о мире.

Таким образом, визуальность принадлежит к одной из доминантных сфер чеховского художественного мира. С визуальностью связаны у Чехова принципы изображения художественной реальности, выстроенность поля видения, реализованного в пространстве, особая роль визуальных образов, фигура наблюдателя.

Проделанная работа перспективна для изучения визуальной сферы в творчестве других авторов, для исследования взаимодействия визуальной сферы с другими перцептивными сферами в текстах Чехова, а также для более глубокого анализа образной системы, в частности, образов различных видов искусств в художественном мире Чехова.

#### **По теме диссертации опубликованы работы:**

а) статья в рецензируемом ВАК издании:

1. Сузрюкова, Е.Л. Суженное поле видения в художественной прозе А.П. Чехова / Е.Л. Сузрюкова // Сибирский филологический журнал. – Новосибирск, 2009. – №3 – С.42-45. (0, 4 п.л.)

б) статьи в сборниках научных трудов, материалов конференций и др.

2. Сузрюкова, Е.Л. Театральность в рассказах А.П. Чехова второй половины 80-х годов XIX века / Е.Л. Сузрюкова // Молодая филология. – Новосибирск: Издательство НГПУ, 2007. – С. 55-57. (0, 3 п.л.)

3. Сузрюкова, Е.Л. Визуальные образы в рассказе А.П. Чехова «Лев и Солнце» / Е.Л. Сузрюкова // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе. Материалы III Всероссийской с международным участием научной конференции (7-8 февраля 2008 г.). – Томск: Издательство ТГПУ, 2008. – С. 131-134. (0, 3 п.л.)

4. Сузрюкова, Е.Л. Система зеркальных отражений в художественной прозе А.П. Чехова / Е.Л. Сузрюкова // Аспирантский сборник НГПУ. – 2007. – Новосибирск: Издательство НГПУ, 2007. – Ч.2. – С. 98-103. (0, 4 п.л.)

5. Сузрюкова, Е.Л. Народная гравюра в художественной прозе А.П. Чехова / Е.Л. Сузрюкова // Молодая филология. – Новосибирск: Издательство НГПУ, 2009. – С. 99-104. (0, 3 п.л.)
6. Сузрюкова, Е.Л. Оптические иллюзии в художественной прозе А.П. Чехова / Е.Л. Сузрюкова // Аспирантский сборник НГПУ, – 2009. – Новосибирск: Издательство НГПУ, 2009. – Ч.1. – С. 183-190. (0, 6 п.л.)





